



Cahiers « Mondes anciens »

Histoire et anthropologie des mondes anciens

3 | 2012

Femmes de paroles

Ce que les femmes se disent entre elles : les duos féminins dans la comédie romaine

Marion Faure-Ribreau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/699>

DOI : 10.4000/mondesanciens.699

ISSN : 2107-0199

Éditeur

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Marion Faure-Ribreau, « Ce que les femmes se disent entre elles : les duos féminins dans la comédie romaine », *Cahiers « Mondes anciens »* [En ligne], 3 | 2012, mis en ligne le 23 mai 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/mondesanciens/699> ; DOI : 10.4000/mondesanciens.699

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



Les *Cahiers « Mondes Anciens »* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Ce que les femmes se disent entre elles : les duos féminins dans la comédie romaine

Marion Faure-Ribreau

- 1 Les personnages féminins se trouvent rarement seuls sur scène dans les comédies de Plaute et de Térence ; leurs monologues sont moins fréquents que ceux des personnages masculins, mais surtout il est très rare de trouver sur scène deux ou trois femmes seules, non accompagnées d'un homme. Ces duos ou trios¹ constituent un corpus très restreint, puisqu'on en compte douze chez Plaute² et cinq, extrêmement courts, chez Térence³. Ils réunissent le plus souvent des personnages relevant d'un même rôle (deux *matronae* ou deux *meretrices*)⁴, sauf dans le cas assez conventionnel où la *meretrix* forme un duo avec une *lena*⁵.
- 2 Or un nombre significatif de ces duos ou trios, et notamment toutes les scènes réunissant une *meretrix* et une *lena*, se présentent comme des débats, dont les commentateurs isolent le plus souvent le contenu moral (par exemple : PETRONE 1977, p. 36-37) ou qu'ils citent à l'appui de l'analyse psychologique d'un personnage : telle *meretrix* serait une prostituée au grand cœur ou une fille honnête puisqu'elle résiste au cynisme de la *lena*, par exemple (MICHAUT 1920, p. 30, 32-33 ; DUCKWORTH 1952, p. 259). Ces scènes de débat constituent la moitié du corpus⁶ et sont globalement les plus longues et les plus développées : la parole féminine dans la comédie romaine prendrait-elle une forme spécifique, celle d'une confrontation de points de vue ?

Débats ou duels ?

- 3 Notons d'emblée que ces débats n'ont aucune incidence sur l'intrigue de la comédie, et que leur enjeu ne dépasse pas la scène où ils ont lieu : dans l'*Asinaria*, le débat entre la *lena* Cléérète et sa fille Philénie, *meretrix* convoitée par deux jeunes gens et par un vieil homme, constitue par exemple une unité parfaitement isolée du reste de la comédie

(v. 504-544), par la métrique⁷ mais aussi par le fait que la scène ne s'enchaîne ni à ce qui la précède ni à ce qui la suit par la présence d'un personnage qui resterait sur scène, ce qui est le cas traditionnellement dans la comédie romaine. Cléérète ne réapparaît plus et Philénie revient ensuite sur scène pour un duo amoureux avec l'amant que sa mère lui interdisait justement de voir. Ce duo féminin constitue donc un intermède, situé au centre de la comédie, entre deux séquences de même mètre et de même fonction, qui mettent en scène l'action des *serui callidi* maîtres de la ruse ; un intermède purement gratuit donc, puisqu'il est complètement isolé du reste de la pièce.

- 4 Un autre argument vient minimiser l'importance du contenu de ces débats : les prises de position des personnages ne survivent pas à la scène de duo. Ainsi, dans la scène inaugurale du *Stichus* (v. 1-57), les deux *matronae* semblent d'abord en désaccord face à la proposition de leur père qui veut les remarier, leurs époux étant absents depuis trop longtemps ; Panégyris semble en effet vouloir obéir à son père, tandis que sa sœur Pamphila entend respecter son *officium* envers son époux. Pourtant, quand leur père survient et aborde le sujet (v. 90-149), Panégyris lui résiste aussi bien que Pamphila et même s'exprime davantage sur ce sujet. De même, dans la *Casina* (v. 165-216), la *matrona* Myrrhine réprimande sa voisine Cléostrate qui veut s'en prendre à son mari infidèle, le *senex* Lysidame, et défend une image soumise de la bonne épouse ; mais dans la suite de la comédie, la même Myrrhine participe de bon cœur aux ruses qui ont pour victime le mari de sa voisine, sans plus désapprouver son attitude⁸. Et cette incohérence ne s'explique pas par le fait que Myrrhine aurait été convaincue par Cléostrate au cours du débat, puisque leur duo a été interrompu par l'arrivée d'un troisième personnage. Les deux *matronae* n'ont donc pas pu achever leur conversation (v. 215-216). On ne peut même pas parler de changement d'opinion, car celui-ci n'est pas signalé : il n'y a aucune continuité entre les deux apparitions de Myrrhine sur scène, aucune cohérence dans son attitude.
- 5 Dans son duo avec Cléostrate, on ne peut donc pas dire qu'elle adopte un point de vue, mais plutôt une posture qui n'a de sens que dans le cadre restreint de cette scène. En effet, Myrrhine entre sur scène alors que Cléostrate s'y trouve déjà, furieuse des frasques de son mari et déclarant sa volonté de lui résister ; le monologue de Cléostrate laisse attendre une scène de ménage entre époux, la scène conventionnelle de l'*uxor irata* (l'épouse en colère)⁹ ; le spectateur attend donc l'arrivée du mari et non celle de la voisine. Et c'est justement l'entrée en scène de Lysidame qui interrompt le duo des deux femmes : celui-ci se trouve donc situé entre le monologue de Cléostrate et la scène de ménage qu'il annonce. Ainsi, Myrrhine n'est pas le personnage attendu, elle est une intruse qui assure l'interim le temps que Lysidame arrive ; elle est d'ailleurs une très mauvaise partenaire de jeu pour Cléostrate : elle lui demande de répéter ses propos qu'elle comprend mal (v. 186-192) et ses réponses sont en constant décalage (elle demande des détails que Cléostrate vient de lui donner, etc.). Son étonnement et son incompréhension face à l'attitude de Cléostrate, pourtant traditionnelle, montrent qu'elle n'est pas la bonne partenaire pour cette scène, qu'elle n'est pas à sa place. Cette situation particulière, où Myrrhine perturbe le schéma attendu, explique sans doute ses propos : puisqu'elle occupe, d'un point de vue spectaculaire, la place de Lysidame, c'est en prenant son parti et en tenant des propos misogynes typiques du rôle du *senex* (v. 191-192) qu'elle tente de s'imposer face à Cléostrate. Celle-ci lui fait remarquer qu'elle prend une posture d'antagoniste :

CLE. *Tu quidem aduersum tuam amicam omnia loqueris.*

MY. *Tace sis, stulta, et mi ausculta.*

*Noli sis tu illi aduorsari ;
Sine amet, sine quod lubet id faciat,
Quando tibi nil domi delictumst.*
CLE. *Satin sana's ? nam tuquidem aduorsus
Tuam istaec rem loquere.* MY. *Insipiens (...)*
(Plaute, *Casina*, v. 203-209)¹⁰
CLÉOSTRATE – Toi alors, tu parles toujours contre ton amie.
MYRRHINE – Tais-toi, je t'en prie, idiote, et écoute-moi.
Ne va pas, je t'en prie, t'opposer à lui ;
Laisse-le aimer, laisse-le faire ce qu'il veut,
Puisque tu ne manques de rien chez toi.
CLÉOSTRATE – Tu n'es pas folle ? Car c'est contre ton propre intérêt
Que tu parles. MYRRHINE – Sotte (...).

- 6 Cléostrate remarque aussi qu'en parlant contre elle, Myrrhine parle contre son propre intérêt : au lieu d'une solidarité des deux femmes, elle manifeste une opposition dont Cléostrate souligne l'absurdité. Cette opposition est un moyen pour Myrrhine d'imposer sa parole à Cléostrate, qu'elle tente de faire taire et de présenter comme une sotte à qui elle dispense ses conseils. Le public assiste donc au duel de deux *matronae* dont l'une occupait déjà la scène et dont l'autre tente de se faire une place en se posant en antagoniste. Myrrhine n'adopte pas une opinion cohérente et assumée, mais une posture qui signale une rivalité pour la maîtrise du dialogue.
- 7 Le duo des deux *meretrices* Adelphasie et Antérostile dans le *Poenulus* (v. 210-329) permet de préciser la nature ludique de ce type de rivalité. Elles débattent : une courtisane doit-elle privilégier la toilette ou la bonne conduite ? Adelphasie refuse tout excès de parure, la jugeant toujours moins importante que l'*ingenium* ; selon certains chercheurs (PETRONE 1974), cette opinion ferait d'elle un personnage moral, voire moralisateur, ce qui serait en accord avec son statut réel de fille née libre en passe de retrouver son père et sa liberté (MICHAUT 1920, p. 33-34 ; FILOCHE 2004, tome II, p. 637-644). Notons cependant qu'elle partage ce statut avec Antérostile qui est sa sœur : les deux personnages ne se différencient que par le fait qu'Adelphasie est courtisée par un *adulescens amator*, elle est donc la *meretrix* principale dans l'intrigue. De plus, le point de vue d'Adelphasie n'est pas aussi tranché qu'il y paraît : quand elle entre sur scène, elle prononce tout d'abord une longue tirade qui compare les soins de la coquetterie à ceux qu'on déploie pour équiper (*ornare*) un bateau et pour développer cette comparaison, elle énumère les étapes de la toilette féminine, en prenant appui sur sa propre expérience. Adelphasie développe donc d'abord un motif propre à son rôle de *meretrix*, le motif de la coquetterie¹¹. Ce n'est qu'après l'intervention de sa sœur qu'elle désapprouve explicitement les parures féminines :

AN. *Miror equidem, soror, te istaec sic fabulari,
Quae tam callida et docta sis et faceta.
Nam quom sedulo munditer nos habemus,
Vix aegreque amatorculos inuenimus.*
AD. *Ita est. Verum hoc unum tamen cogitato :*
*Modus omnibus rebus, soror, optimum est habitu ;
Nimia omnia nimium exhibent negoti hominibus ex se.*
(Plaute, *Poenulus*, v. 233-239)
ANTÉROSTILE – C'est étonnant pour moi, ma sœur, que tu racontes de pareilles
bêtises,
Toi qui est si rusée, si savante et si fine.
Car malgré tout le soin que nous mettons à être élégantes,

Nous ne trouvons qu'à grand-peine de minables petits amants.
 ADELPHASIE – C'est vrai. Mais songe seulement
 Qu'en toutes choses, ma sœur, il vaut mieux être modérée ;
 Tous les excès entraînent pour les hommes des soucis excessifs.

- 8 Les *sententiae* d'Adelphasie lui permettent d'imposer sa parole à Antérostile, qui a engagé le dialogue en niant l'habileté de sa sœur (v. 234), de même que Myrrhine traitait Cléostrate de *stulta* (Plaute, *Casina*, v. 204). Ces duos manifestent ainsi une forme de rivalité entre deux personnages féminins.
- 9 Le mouvement de cette scène du *Poenulus* permet de comprendre en quoi consiste cette rivalité. Après une première phase de débat sur la coquetterie, Antérostile tente de faire avancer sa sœur (*eamus, mea soror* : Plaute, *Poenulus*, v. 263) : toutes deux vont en effet au temple sacrifier à Vénus. Mais Adelphasie arrête net le mouvement (*quid illo nunc properas ?* v. 263 ; *mane*, v. 264) : ce n'est pas, selon elle, le moment d'aller au temple, où elles se trouveraient mêlées au commun des prostituées. Cette réplique relance le sujet de la coquetterie, Antérostile se trouvant trop mal parée, Adelphasie répondant par des *sententiae* sur les défauts de l'excès et sur l'importance de l'*ingenium* (v. 283-289 et 297-307). Ce jeu se répète un peu plus loin, Antérostile évoquant le sacrifice au temple et leur retard, Adelphasie argumentant encore contre la hâte (v. 317-323). Ce n'est qu'au vers 329 qu'Adelphasie accepte enfin d'avancer, comme le lui proposait Antérostile, et que peut avoir lieu la rencontre avec l'*adulescens* Agorastoclès qui était présent en aparté avec son *seruus* Milphion. Le duo des deux *meretrices* coïncide ainsi avec une traversée de l'espace scénique, depuis leur entrée sur scène jusqu'à l'espace de la rencontre avec les personnages masculins ; à plusieurs reprises, Adelphasie ralentit ou arrête cette traversée, résistant aux impulsions données par Antérostile : aux vers 263 et 317, Antérostile relance le mouvement et Adelphasie le bloque. Ce jeu de scène a également lieu aux vers 313-315, sans être explicitement signalé par les paroles des personnages ; Adelphasie, en demandant à sa sœur d'examiner ses yeux, impose un nouvel arrêt à leur traversée de la scène. Adelphasie retarde donc sans cesse la rencontre. Or, depuis le vers 261, la scène est en septénaires trochaïques, mètre de la rencontre, et celle-ci devrait donc avoir lieu bien plus tôt. Antérostile tient compte du changement de mètre en proposant de partir au vers 263, le premier qu'elle prononce après le passage aux septénaires trochaïques ; Adelphasie, au contraire, en refusant d'avancer, tente de prolonger indéfiniment la première partie de la scène, une entrée de rôle dont elle était la vedette, puisque c'est elle qui prononçait la première tirade, longue d'une vingtaine de vers.
- 10 Les commentaires d'Agorastoclès, qui ponctuent la scène, permettent de comprendre en quoi consiste le jeu d'Adelphasie : ses exclamations sont celles d'un *amator* et elles interviennent systématiquement après les tirades d'Adelphasie apparemment moralisatrices (v. 275-282, 289-296, 308-313, 324-328). Agorastoclès ne vante pas cependant la beauté morale de l'âme de la *meretrix*, mais sa beauté physique (v. 275-278) et la puissance de sa séduction (v. 290) : ses mots sont *suavia* (v. 310 : « doux »), *mulsa* (v. 325 : « comme du miel ») et excitent l'amour du jeune homme. Chaque station est ainsi pour Adelphasie une occasion de séduire l'*adulescens* et donc de mettre en avant ses talents de courtisane ; pour cela, peu importe le contenu de ses paroles : Adelphasie peut bien rejeter la coquetterie, Agorastoclès est séduit par le spectacle qu'elle offre. En effet, c'est ainsi qu'il définit l'entrée des deux sœurs avant le début de la scène :

(...) *Heus, i foras, Agorastocles,*
Si uis uidere ludos iucundissimos.

AG. *Quid istuc tumultist, Milphio ?* MI. *Em amores tuos, Si uis spectare.* AG. *O multa tibi di dent bona, Quom hoc mi optulisti tam lepidum spectaculum.*
(Plaute, *Poenulus*, v. 205-209)

Hé, Agorastoclès, sors, viens là,

Si tu veux voir les jeux les plus charmants.

AGORASTOCLÈS – Pourquoi tout ce vacarme, Milphion ? MILPHION – Voici tes amours,

Si tu veux profiter du spectacle. AGORASTOCLÈS – Que les dieux te comblent de biens,

Pour m'avoir procuré un spectacle aussi aimable.

- 11 Le duo des deux *meretrices* est donc un *spectaculum*, objet du regard, et le terme *ludi* renvoie à la dimension divertissante et théâtrale de ce spectacle : ce qui compte dans cette scène, ce n'est pas le débat qui oppose en apparence les deux sœurs, mais le spectacle qu'elles offrent et dont Adelphasie est la vedette, spectacle fait de chant, mais aussi de danse, cette danse qui mène les deux courtisanes à traverser progressivement l'espace vers les deux personnages masculins. Et s'il est encore nécessaire de prouver que les arguments d'Adelphasie n'en sont pas, on peut remarquer que dans le dialogue qu'elle échange avec Agorastoclès (v. 333-342), c'est la *meretrix* qui veut partir sacrifier, alors qu'Agorastoclès la retient avec les mêmes arguments qu'elle développait peu avant pour retenir sa sœur.
- 12 Le public n'assiste donc pas à un débat structuré qui proposerait des opinions cohérentes, mais à un spectacle de danse où l'une des deux *meretrices* prolonge à son gré son numéro de séduction avant de se diriger vers la sortie : elle ne met d'ailleurs pas fin au duo sous la pression des arguments de sa sœur, mais finit simplement, arbitrairement, par la suivre, après avoir imposé plusieurs pauses à leur mouvement à travers la scène. Plus qu'un duo, cette scène se présente comme un duel, les deux *meretrices* se disputant la maîtrise de la parole autant que de l'espace scénique et du rythme auquel elles le traversent. Leur débat n'est pas l'essentiel de la scène, mais il illustre son fonctionnement : Adelphasie enjoint à sa sœur de se taire (v. 250-251) et impose sa parole par de multiples *sententiae*, tandis qu'Antérostile tente de s'imposer en ôtant à sa partenaire ses qualités de *callida*, *docta* et *faceta* (v. 234) qui sont des marques de sa capacité à séduire et à maîtriser le jeu.

***Tace stulta* : rivalités ludiques**

- 13 L'enjeu des duos et trios féminins ne réside donc pas dans la dimension morale de leur contenu ou dans la persuasion qu'il met en œuvre. C'est un enjeu spectaculaire : il s'agit de savoir qui, des deux personnages, maîtrisera la scène et le jeu. C'est pourquoi l'on retrouve fréquemment les termes *callida* ou *docta* et leur contraire *stulta*, par lesquels l'un des personnages s'attribue les qualités de maître du jeu, tout en les refusant à son partenaire. C'est ce que tente de faire Antérostile (Plaute, *Poenulus*, v. 234) et on a vu que Myrrhine faisait la même tentative (Plaute, *Casina*, v. 204, 209). On retrouve ce procédé dans les scènes qui opposent une *meretrix* à une *lena* : Scapha, dans la *Mostellaria*, traite Philématie de *stulta* (v. 177, 187, 196 ; voir aussi *inscita*, v. 208) parce qu'elle est fidèle à son amant ou parce qu'elle s'inquiète de sa parure :

sc. *Equidem pol miror tam catam, tam fdoctamf te et bene doctam*

Nunc stultam stulte facere. PHILE. *Quin mone, quaeso, si quid erro.*

(Plaute, *Mostellaria*, v. 186-187)

SCAPHA – Ma foi je suis surprise qu'une fille comme toi, si maline, si savante et bien savante,

Deviens idiote et fais des idioties. PHILÉMATIE – Conseille-moi donc, je t'en prie, si je me trompe.

- 14 Scapha dispense ses conseils sous forme de *sententiae* et se montre *docta* (v. 279) et *callida* (v. 270), pleine de malice et d'astuce (v. 170, 271, etc.), aux dires de Philolachès, l'*amator* de Philématie qui observe la scène en aparté. De même, l'injonction *tace* (et parfois *tace stulta*) est fréquente dans les duos féminins : on la trouve, dans la *Casina*, dans la bouche de Myrrhine (v. 204) puis de Cléostrate (v. 213), mais aussi dans le *Stichus* (v. 37).
- 15 Dans le *Persa*, l'*ancilla* Sophoclidisque demande à sa maîtresse, la *meretrix* Lemnisélène, de se taire (v. 175), alors même qu'elle ne lui laisse pas la possibilité de parler (Lemnisélène ne prononce pas plus de quatre mots) : ce duo n'en est presque plus un tant il est dominé par l'*ancilla*. Cette scène fonctionne comme une entrée de rôle, où Sophoclidisque se construit comme une *ancilla callida* dès ses premiers mots :
- SO. *Satis fuit indoctae, immemori, insipienti dicere totiens.*
(Plaute, *Persa*, v. 168)
- SOPHOCCLIDISQUE – C'était bon pour une fille sans savoir, sans mémoire et sans cervelle, de répéter tant de fois la même chose.
- 16 Sophoclidisque insiste également sur la bêtise de sa maîtresse qui la croit incapable de mener à bien une mission et réaffirme sans cesse son habileté (*calleo*, v. 176).
- 17 Les duos féminins permettent donc la construction de personnages habiles acteurs et mettent en valeur leur maîtrise du jeu. C'est le cas également dans l'*Heautontimoroumenos*, où la *meretrix* Bacchis fait son entrée avec Antiphila, jeune fille comme il faut, qui ne prononce que quelques rares répliques. Il faut préciser que le rôle de la jeune fille n'existe pas dans la comédie romaine (ces personnages ne sont jamais présents sur scène) ; Antiphila se présente donc comme un personnage impossible. Sa construction constitue un défi pour Térence, défi qu'il va résoudre en en faisant une non-*meretrix* dominée par une véritable représentante du rôle, Bacchis, dont la scène met en valeur l'habileté. De fait, c'est Bacchis qui occupe le devant de la scène, avec ses paroles mais aussi avec la *pompa* d'esclaves et de parures qui la suit : la *meretrix* fournit un spectacle éclatant et fait une véritable entrée de rôle, tandis qu'Antiphila, effacée, semble faire partie de sa troupe. Mais la *meretrix* ne réduit pas seulement Antiphila au rang de figurante, elle la décrit comme une anti-courtisane, comme une *meretrix* ratée, dans une tirade ironique qui compare sa vie à celle des courtisanes :

BA. *Edepol te, mea Antiphila, laudo et fortunatam iudico*
Id cum studuisti isti formae ut mores consimiles forent,
Minimeque, ita me di ament, miror si te sibi quisque expetit ;
Nam mihi quale ingenium haberes fuit indicio oratio,
Et cum egomet nunc mecum in animo uitam tuam consider
Omniumque adeo uostrarum, uolgens quae ab se segregant,
Et uos esse istius modi et nos non esse haud mirabilest ;
Nam expedit bonas esse uobis ; nos, quibuscum est res, non sinunt ;
Quippe forma impulsus nostra nos amatores colunt
(Térence, *Heautontimoroumenos*, v. 381-389)

BACCHIS – Ma foi, ma chère Antiphila, je t'approuve et te juge heureuse
D'avoir pris soin que ta conduite ressemble à ta beauté,
Et je ne m'étonne pas du tout, je le jure, que chacun te veuille pour soi ;
Car tes paroles m'ont appris quel était ton tempérament,
Et maintenant quand je me représente ta vie
Et celle de vous toutes qui éloignez de vous la foule,
Il n'est pas étonnant que vous soyez de votre espèce et nous non ;
En effet il est de votre intérêt d'être gentilles ; nous, ceux que nous fréquentons ne

nous le permettent pas ;

Car c'est poussés par notre beauté que les amoureux nous courtisent (...).

- 18 Certes les propos de Bacchis peuvent être interprétés comme un éloge de la vie chaste et fidèle d'Antiphila qui la mènera au mariage (v. 392-395) ; mais on ne peut ignorer l'ironie qui sous-tend ses paroles, notamment en ce qui concerne la beauté d'Antiphila : si ses *mores* ressemblent à sa *forma*, c'est qu'elle a choisi une attitude qui n'est pas celle des *meretrices* dont la beauté séduit les *amatores*. Antiphila fait partie des *bonae* et n'est clairement pas de la même espèce que Bacchis (v. 387). L'ironie est visible dans le vers 383 : on sait qu'Antiphila n'a qu'un seul amant, contrairement à Bacchis. De même, la mention de l'*oratio* d'Antiphila contraste avec le silence de cette dernière. Bacchis définit ainsi sa compagne comme une anti-*meretrix* et se présente par la même occasion comme une *meretrix mala* accomplie ; elle confirme le portrait que les autres personnages faisaient d'Antiphila, qu'ils présentaient comme « ignorante de l'art des courtisanes » (*ignaram artis meretriciae*, v. 226)¹². Pour créer un personnage de jeune fille sage, Térence a donc utilisé la *persona* conventionnelle de la *meretrix*, représentée avec brio par Bacchis, pour l'inverser ou la nier : la jeune fille ne peut être qu'une anti-*meretrix*.
- 19 Les duos féminins ne mettent donc pas en scène des individus qui débattent ensemble rationnellement, mais des personnages qui jouent leurs *personae*¹³, parfois mises en variation dans un numéro de danse et de chant, des partenaires de jeu qui se disputent, sur le plan ludique, la maîtrise de la scène.

***Lena-meretrix* : convention et variations**

- 20 Le même fonctionnement régit la scène conventionnelle qui réunit une *lena* et une *meretrix* : la *lena* dispense ses conseils ou ses ordres à une *meretrix* plus ou moins réticente. Le début de l'*Hecyra* de Térence en présente une forme courte et synthétique :

(...) *te sedulo*

et moneo et hortor ne cuiusquam misereas

Quin spolies mutiles laceres quemque nacta sis.

PH. *Vtin eximium neminem habeam ? SY. Neminem ;*

Nam nemo illorum quisquam, scito, ad te uenit

Quin ita paret sese abs te ut blanditiis suis

Quam minimo pretio suam uoluptatem expleat.

Hiscin tu amabo non contra insidiabere ?

PH. *Tamen pol eandem iniurium est esse omnibus.*

SY. *Iniurium autem est ulcisci aduersarios,*

Aut qua uia te captent eadem ipsos capi ?

Eheu me miseram ! Cur non aut istaec mihi

Aetas et forma est aut tibi haec sententia ?

(Térence, *Hecyra*, v. 63-75)

(...) j'insiste

Pour te conseiller et te pousser à n'avoir pour tous [les amoureux] aucune pitié

Qui t'empêcherait de dépouiller, amputer, mettre en pièces tous ceux que tu trouves.

PHILOTIS – Je ne ferais pas une exception ? SYRA – Pas une ;

Car aucun d'eux, sache-le, ne vient chez toi

Sans se préparer à obtenir de toi, par ses caresses,

La satisfaction de son plaisir au plus bas prix.

Et toi, ma chère, tu ne leur tendras pas des pièges en retour ?

PHILOTIS – Pourtant je crois que c'est injuste d'être la même pour tous.

SYRA – Est-ce vraiment injuste de se venger d'ennemis,

Ou de les attraper eux de la même manière qu'ils tentent de t'attraper toi ?
 Ah, malheur ! Pourquoi n'ai-je pas
 Ton âge et ta beauté, ou toi ma façon de penser ?

- 21 Ce court échange présente une version condensée de la scène conventionnelle de *lena-meretrix*. Le discours de la *lena* se caractérise par des *sententiae*, des affirmations de son autorité (ordres ou préceptes) et de sa conception du métier de *meretrix*. Dans ces scènes traditionnelles, les deux personnages féminins débattent de l'attitude à adopter face à l'amant : justice ou injustice dans l'*Hecyra* (v. 58-75), fidélité ou non dans la *Mostellaria* (v. 157-292), monogamie ou polygamie dans la *Cistellaria* (v. 1-119), désintéressement ou non dans l'*Asinaria* (v. 504-544). Mais encore une fois, ce n'est pas le contenu du débat qui importe, mais la maîtrise de la scène par l'un ou l'autre personnage¹⁴. La scène *lena-meretrix* est l'un des motifs conventionnels de la *palliata*, comme le montre son exploitation très rapide au début de l'*Hecyra* pour caractériser deux personnages dont la présence se limite aux deux scènes d'exposition. Ce caractère conventionnel ôte toute valeur morale ou psychologique aux propos de la *meretrix* qui résiste traditionnellement au cynisme de la *lena*.
- 22 Il permet cependant un certain nombre de jeux ou de variations. Par exemple, la première scène de la *Cistellaria* (v. 1-119), un trio qui réunit une *lena* et deux *meretrices*, présente une forme inédite de la séquence traditionnelle de *lena-meretrix*. Celle-ci se déroule en deux temps : tout d'abord, les deux *meretrices* Sélénie et Gymnasie se présentent comme deux amies, presque deux sœurs, avant que la *lena*, mère de Gymnasie, ne tienne les propos traditionnels de son rôle, qu'elle adresse d'abord aux deux courtisanes, avant de jouer le duo exclusivement avec sa fille, Sélénie se trouvant ainsi mise à l'écart. Cette première partie où ne sont mises en jeu que les *personae* des trois personnages, sans aucune référence à l'intrigue, prépare ainsi la seconde partie de la scène, en présentant Sélénie comme une *meretrix* avant de l'exclure du duo traditionnel *lena-meretrix*. En effet, dans un second temps, le dialogue se concentre sur les confidences de Sélénie, *meretrix* amoureuse abandonnée par son amant. Ce second temps est construit sur le même modèle que le premier, puisque s'y succèdent un dialogue des deux *meretrices*, puis un duo *lena-meretrix* ; mais cette fois c'est Sélénie qui joue avec la *lena* dont les propos soulignent l'incongruité de la situation de cette *meretrix* non conventionnelle. Ce schéma est reproduit une troisième fois dans les derniers vers de la scène où les personnages se disent adieu : Gymnasie et Sélénie dialoguent tout d'abord au sujet de la tenue négligée de cette dernière, ce qui permet une exploitation rapide du motif de la coquetterie, actualisé de façon inédite grâce aux plaintes amoureuses de Sélénie. Puis la *lena* et sa fille échangent quelques mots, dernière esquisse du duo *lena-meretrix* qui met une dernière fois en valeur la variation exceptionnelle que représente Sélénie, une *meretrix* amoureuse. Cette scène inaugurale de la *Cistellaria* ne présente donc pas Sélénie comme une jeune fille morale et vertueuse (DUCKWORTH 1952, p. 258-259), parfaite candidate à la reconnaissance finale, face à une *lena* sans scrupule, mais exploite une scène conventionnelle en en présentant une variation exceptionnelle : une scène *lena-meretrix* avec deux courtisanes, dont une *meretrix* amoureuse, variation mise en valeur par la présence d'une *meretrix* selon le code et du duo traditionnel *lena-meretrix*. La *meretrix* inédite est construite grâce à la présence d'une *meretrix* traditionnelle et d'une *lena* ; ces personnages viennent rappeler le code qui est mis en variation dans le personnage de Sélénie.

- 23 Cette scène de la *Cistellaria* est un exemple du fonctionnement de la comédie romaine, qui met en variation le code des rôles et les scènes conventionnelles qui s'y attachent. C'est ainsi que Plaute et Térence peuvent construire des personnages inédits voire impossibles, comme Sélénie ou Antiphila dans l'*Heautontimoroumenos* : il ne s'agit pas de personnages vertueux, mais bien de variations exceptionnelles imposées par l'intrigue du modèle grec et qui sont autant de défis pour le dramaturge romain. Il en est de même pour un autre personnage impossible, la jeune fille du *Persa* : il s'agit, comme Antiphila, d'une jeune fille libre, fille du parasite Saturion ; ce dernier, pour servir les intérêts de son *patronus* et de son estomac, déguise sa fille en captive et va feindre de la vendre à un *leno* qu'il s'agit de tromper. En déguisant la jeune fille en captive prête à la vente, Plaute en fait une future *meretrix* ; en la mettant en scène comme complice habile de la ruse, il lui attribue la *malitia* des courtisanes. Mais la construction et la cohérence de ce personnage n'a pas manqué d'intriguer les chercheurs (par exemple : MICHAUT 1920, p. 67-71) : est-elle une trompeuse sans scrupule, comme le laisse penser son habileté à servir la ruse de Toxile, ou une jeune fille sage forcée par son père à mal agir contre son gré¹⁵ ? En effet, dans le dialogue qui l'oppose à Saturion (v. 329-399), la *uirgo* se plaint de la décision qu'il lui impose et des conséquences fâcheuses qu'elle aura sur sa réputation ; au pragmatisme du parasite qui soumet tout à son ventre, elle oppose des considérations morales¹⁶.
- 24 Cette contradiction entre les deux scènes disparaît si l'on considère que le dialogue entre Saturion et sa fille est construit sur le modèle du dialogue conventionnel entre la *meretrix* et la *lena*, où la première tente en vain de résister aux principes pragmatiques de la seconde en leur opposant le plus souvent des principes apparemment moraux : de même qu'entre Philénie et sa mère, il est question de *pietas* (Plaute, *Asinaria*, v. 506, 508), de même la *uirgo* du *Persa* évoque les termes de *fides* (Plaute, *Persa*, v. 348), *infamia* (v. 347, 355) et *fama* (v. 351). Saturion, comme Cléérète (Plaute, *Asinaria*, v. 504-505, v. 508), impose sa volonté au nom de son *imperium* de père (Plaute, *Persa*, v. 343) et exige obéissance (v. 378). Comme les *lenae* (Plaute, *Asinaria*, v. 511 : *satis dicacula es*), il reproche à sa fille ses paroles (*odiosa es* : Plaute, *Persa*, v. 349) et exige d'elle qu'elle se taise : on retrouve ici l'expression *tace, stulta* (v. 385)¹⁷. Dans les deux scènes, ce n'est pas le poids des arguments qui donne la victoire finale, mais une réaffirmation par Saturion et Cléérète de leur autorité de parent (Plaute, *Persa*, v. 399 ; *Asinaria*, v. 543 : tous deux ordonnent à leur fille de sortir). La scène se clôt sur une déclaration d'obéissance de la part des deux filles, qui se traduit par la même formule, puisque la *uirgo* du *Persa* déclare *dicto sum audiens* (v. 399), ce qui fait écho au dernier vers de la scène de l'*Asinaria* :
- Audientem dicto, mater, produxisti filiam.*
(Plaute, *Asinaria*, v. 544)
Ma mère, tu as produit¹⁸ une fille qui obéit à tes ordres.
- 25 Le duel entre Saturion et sa fille suit le modèle du duel conventionnel qui oppose une *lena* à une *meretrix*. Il a pour fonction de permettre à la *uirgo* qui est déguisée en *meretrix* de prendre possession de son rôle avant la scène de tromperie proprement dite ; cette scène fonctionne donc comme une sorte de répétition. Saturion, qui tient la place de la *lena* (qui est parfois la mère de la *meretrix*) prépare aussi sa fille à participer à la ruse qui va suivre et lui fait répéter son rôle (Plaute, *Persa*, v. 379-381)¹⁹. La jeune fille se contente d'ailleurs d'affirmer sa capacité à jouer son rôle habilement (*docte calleo*, v. 380) et conclut cette courte séquence de répétition par ces mots :
- Necessitate me mala ut fiam facis.*
(Plaute, *Persa*, v. 382)
Tu me contrains à devenir méchante.

- 26 En disant ces mots, la fille de Saturion se définit donc comme une véritable *meretrix mala*, apte à ruser (*calleo* est de la même famille que *callidus*), et prend nettement possession de la seule *persona* qui soit la sienne, la *persona* de la *meretrix*.
- 27 On voit ici encore comment un module conventionnel peut être utilisé pour traduire une situation inédite dans la *palliata* (un *parasitus* et sa fille déguisée en *meretrix*) et pour construire un personnage impossible : une *uirgo* déguisée en *meretrix*. Ce dernier exemple permet également de confirmer notre hypothèse : dans cette scène comme dans les duos ou trios féminins, le contenu des paroles des personnages féminins importe peu ; on n'a jamais affaire à un véritable débat sur des sujets moraux, où chaque personnage défendrait un point de vue. De même que la jeune fille du *Persa* n'est ni vertueuse ni vicieuse, les personnages féminins ne sont pas définis dans ces duos par des caractéristiques psychologiques, mais comme des partenaires de jeu qui se disputent la maîtrise de la scène dans un duo chanté et dansé. Ce fonctionnement du spectacle est clairement conventionnel, si bien qu'il permet des variations plus ou moins frappantes, qui situent les personnages féminins à l'intérieur du code des rôles comiques.
- 28 Les duos ou trios féminins constituent donc un motif dramatique traditionnel, et non le lieu d'une parole féminine, d'une parole autre qui ferait sens et serait efficace. Preuve en sont les rares duos féminins qui introduisent une péripétie dans l'action : les deux courts duos entre une *matrona* et une vieille femme (*anus*) chez Térence (*Heautontimoroumenos*, v. 614-619 ; *Adelphoe*, v. 288-298) et celui qui se trouve dans le *Mercator* de Plaute (v. 667-691) servent uniquement à annoncer un coup de théâtre ou un quiproquo qui n'auront véritablement lieu que dans la scène suivante, en présence d'un personnage masculin²⁰. Dans ce contexte comme dans les débats ludiques que nous avons étudiés, les paroles des personnages féminins n'ont aucune valeur intrinsèque qui les rendrait efficaces. Ce que les femmes se disent entre elles n'a de sens qu'à l'intérieur des conventions du spectacle comique²¹. Si leurs paroles prennent la forme de débats et exploitent des valeurs morales ou sociales, leur contenu ne vaut que parce qu'il permet de construire des duos ou duels qui jouent du code ludique.

BIBLIOGRAPHIE

- CHIARINI G. (1976), « Imparzialità e scrittura scenica in Plauto », *Rivista di cultura classica e medioevale* 18, 1-3, p. 211-248.
- DUCKWORTH G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy : a Study in popular Entertainment*, Princeton.
- FAURE-RIBREAU M. (2009), « Les défis de l'*argumentum* du *Rudens*, ou comment jouer une comédie en bord de mer », *Vita Latina* 181, p. 18-28.
- FILOCHE C. (2004), *La caractérisation par le langage des personnages de la comédie plautinienne*, thèse de doctorat sous la direction de M. le Professeur J.-C. Dumont, Université de Paris X Nanterre (2 tomes).
- GOLDBERG S. M. (1990), « Act to action in Plautus' *Bacchides* », *Classical Philology* 85, 3, p. 191-201.

- LOPEZ LOPEZ M. (1991), *Los personajes de la comedia plautina : nombre y función*, Lleida.
- MICHAUT G. (1920), *Histoire de la comédie romaine*, 2. Plaute, vol. II, Paris.
- MOORE T. J. (1998), *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*, Austin.
- PETRONE G. (1974), « Due paragoni antifemministi in Plauto (Poen. I, 2) », *Pan* 2, p. 19-25.
- PETRONE G. (1977), *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto. Ricerche sullo Stichus*, Palerme.
- SHAW HARDY C. (2005), « The parasite's daughter : metatheatrical costuming in Plautus' *Persa* », *Classical World* 99, 1, p. 25-33.

NOTES

1. Précisons d'emblée que nous considérons comme duo ou trio féminin une scène où les personnages féminins se donnent la réplique sans qu'un personnage masculin intervienne ; sont comprises dans ce nombre les scènes où un ou plusieurs personnages masculins se trouvent en position d'aparté et observent le duo. Leurs commentaires pourront d'ailleurs se révéler intéressants pour comprendre le fonctionnement des duos qu'ils observent.
2. *Asinaria*, v. 504-544 ; *Casina*, v. 165-216 et v. 855-874 ; *Cistellaria*, v. 1-119 ; *Mercator*, v. 667-691 ; *Mostellaria*, v. 157-292 ; *Persa*, v. 168-182 ; *Poenulus*, v. 210-330 et v. 1174-1210 ; *Rudens*, v. 220-257 et 258-289 ; *Stichus*, v. 1-57.
3. *Eunuchus*, v. 817-839 ; *Heautontimoroumenos*, v. 381-405 et v. 614-619 ; *Hecyra*, v. 58-75 ; *Adelphoe*, v. 288-298.
4. Dans la comédie romaine, la *matrona* est une femme de naissance libre, le plus souvent mariée ou veuve, et généralement mère d'un *adulescens* ou d'une *puella* ; la *meretrix* est une courtisane, libre ou esclave d'un *leno* (proxénète).
5. La *lena* (mère maquereille) est une vieille femme, libre ou esclave, ancienne courtisane généralement, qui conseille la *meretrix* dont elle peut être la mère ; elle appartient à la *persona* de l'*anus* (vieille femme), qui compte aussi de vieilles esclaves parfois désignées comme nourrices et qui s'attachent à la *matrona*. Mentionnons enfin la dernière des *personae* féminines de la *comoedia palliata*, l'*ancilla*, esclave de sexe féminin, qui peut s'attacher aussi bien à la *meretrix* qu'à la *matrona*.
6. Plaute, *Asinaria*, v. 504-544 ; *Casina*, v. 165-216 ; *Cistellaria*, v. 1-119 ; *Mostellaria*, v. 157-292 ; *Poenulus*, v. 210-330 et v. 1174-1210 ; *Stichus*, v. 1-57 ; Térence, *Hecyra*, v. 58-75.
7. C'est un intermède en septénaires trochaïques, encadré par deux séquences en septénaires iambiques.
8. Notamment lors d'un trio féminin (Plaute, *Casina*, v. 855-874) qui réunit Myrrhine, Cléostrate et sa servante Pardalisque : les trois personnages commentent la ruse qu'elles ont préparée et dont les suites vont se dérouler sous leurs yeux amusés ; Myrrhine se montre alors une spectatrice enthousiaste.
9. Voir à ce propos l'article de Pierre LETESSIER dans ce même volume.
10. Nous utilisons le texte latin de l'édition des Belles Lettres (C.U.F.) : Plaute, *Comédies*, éd. et trad. A. ERNOUT, 7 vol., Paris, 1972-2003 ; Térence, *Comédies*, éd. et trad. J. MAROUZEAU, 3 vol., Paris, 1947-1961. Nous proposons cependant nos propres traductions.
11. On retrouve le motif de la coquetterie dans le duo *lena-meretrix* de la *Mostellaria* de Plaute (v. 157-292), qui est une scène de toilette.
12. Le nom d'Antiphila peut lui aussi traduire cette inversion de la *persona* de la *meretrix* : LOPEZ LOPEZ 1991, p. 35, note que le nom d'Antiphila peut avoir deux sens, « celle qui aime en retour » (qu'il juge plus adapté au personnage de l'*Heautontimoroumenos* pour des raisons psychologiques)

et « Anti-amour » (qu'il applique à une courtisane) ; ce dernier sens s'accorde à l'interprétation que nous donnons du personnage d'Antiphila comme anti-*meretrix*.

13. GOLDBERG 1990, p. 200, analyse en ces termes le dialogue entre les deux *adulescentes* des *Bacchides*, en le comparant à l'extrait conservé de l'original grec, le Δὺς ἑξαπατῶν de Ménandre : « Plautus evokes an occurrence not of everyday life, but of the Roman stage. These are not young men struggling, like their Greek counterparts, with reasonable facsimiles of natural jealousy and insecurity. They are Plautine *adulescentes*, whose every pose is designed to recall the more artificial and overtly humorous conventions of their own genre. ».

14. Cléérète, par exemple, ne cesse d'ordonner à sa fille de se taire (Plaute, *Asinaria*, v. 516) et lui reproche de trop parler (v. 511), avant de la faire sortir de scène (v. 543).

15. Voir le bilan bibliographique proposé par C. SHAW HARDY 2005, qui donne une interprétation métathéâtrale centrée sur le costume de la *uirgo* (il s'agirait d'un costume tragique). CHIARINI 1976, p. 236-241, a lui aussi proposé une lecture métathéâtrale du personnage, plus complète : critiquant les approches psychologiques, il considère la *uirgo* comme une actrice, ce qui est pour lui sa seule cohérence.

16. La scène de tromperie est aussi l'occasion de sentences moralisatrices de la part de la *uirgo*, que MOORE 1998, p. 69, qualifie de « Plautus' most effective deceiving moralizer » : ces sentences sont au service de la ruse.

17. Dans la *Mostellaria*, Scapha insiste sur le fait que Philématie, qui refuse de suivre ses conseils, est *stulta* (v. 176, 187, 194).

18. Le verbe *produco* introduit un jeu de mot puisqu'il peut avoir deux sens dans ce contexte : « engendrer, élever un enfant » et « faire entrer, produire un acteur sur scène ».

19. Il fait par ailleurs allusion à son déguisement (Plaute, *Persa*, v. 335).

20. De même, le duo entre Thaïs et sa servante Pythias (Térence, *Eunuchus*, v. 817-839), où cette dernière apprend à sa maîtresse que sa protégée a été violée par l'*adulescens* Chéréa, déguisé en eunuque (information que le spectateur connaît déjà), prépare en fait la rencontre entre Thaïs et Chéréa, qui suit immédiatement (v. 840-909) et qui fait véritablement avancer l'intrigue.

21. Il en est d'ailleurs de même dans deux scènes du *Rudens* que nous n'étudions pas ici, puisqu'elles ne présentent pas la forme d'un débat : le duo entre Ampélisque et Palestra (v. 220-257), puis le trio qui le suit et dans lequel ces deux personnages rencontrent la prêtresse Ptolémocratie (v. 258-289). Dans ces deux scènes, cependant, la convention principalement mise en variation n'est pas celle des *personae* et de leur présence scénique, mais celle de la rencontre sur scène entre deux ou plusieurs personnages, moment conventionnel que le duo puis le trio développent avec une ampleur inhabituelle. Voir notre analyse de ces scènes dans FAURE-RIBREAU 2009.

RÉSUMÉS

Les duos ou trios féminins constituent un corpus extrêmement restreint dans la *palliata*. Il semble donc possible d'en observer les principes de fonctionnement. L'étude se concentre sur les duos qui se présentent à première vue comme des débats où deux femmes confrontent leurs points de vue. L'enjeu de ces duels ne repose pas sur le contenu des propos, les prises de position ne survivant souvent pas à la scène de duo, mais sur la maîtrise du spectacle et du jeu que les deux personnages se disputent. Reposant sur des modèles conventionnels, ils ont également une

fonction dramaturgique, permettant de construire un personnage ou de rendre compte d'une situation inédite. Ce fonctionnement ludique, de même que la gratuité des débats, se reconnaît également dans le duo conventionnel qui réunit une *meretrix* et une *lena*. Celui-ci est mis en variation dans la scène du *Persa* qui oppose le *parasitus* Saturion à sa fille, *uirgo* déguisée en *meretrix*.

There are very few women duets or trios in Roman comedy. That's why we can study how they work. This paper focuses on the duets which seem to be debates where two women compare their views. What matters in these duets is not what the women say (as a matter of fact, opinions don't remain after the duet), but the way they struggle for being the show leader and the best player. As they follow conventional patterns, female duets have also a dramatic function : they are used to create a singular character or to stage an unusual situation. The conventional duet between a *meretrix* and a *lena* follows the same rules, being a ludic duet and a meaningless debate. The Plautus' *Persa*'s scene between *parasitus* Saturio and his daughter, a *uirgo* in a *meretrix* disguise, is a variation on this *meretrix-lena* conventional duet.

INDEX

Mots-clés : comédie, duo, femme, métathéâtre, personnage, Plaute, Terence

Keywords : character, comedy, duet, Plautus, woman

AUTEUR

MARION FAURE-RIBREAU

Docteur de l'Université Paris Diderot-Paris 7